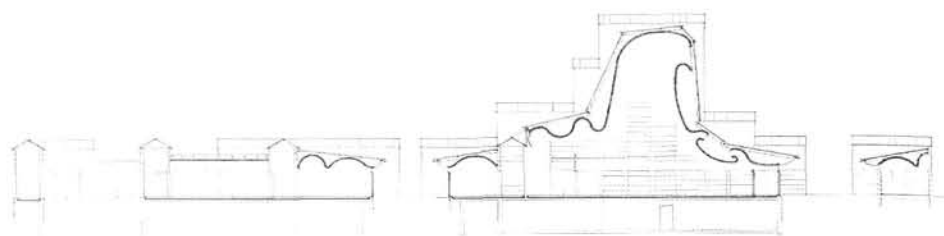


17 JØRN UTZON

origen y fortuna del organicismo tardío
ANTÓN CAPITEL



1. En el principio, era Wright.

2. Puede decirse que el organicismo, en cuanto ideología, se inició con la famosa frase de Sullivan *"la forma sigue a la función"*, pero que, arquitectónicamente, y a pesar de sus decoraciones florales, no empezaría hasta la obra de Wright posterior a las *Casas de la pradera*. Peter Collins advirtió que para Wright el concepto de *arquitectura orgánica* tenía muchos significados. Señaló el de la asimilación a la forma de los árboles, que se identifican con su estructura, y el de los huesos de los esqueletos de los animales, siempre con una escala apropiada a su tamaño. También señaló la referencia a los sistemas cristalográficos no cartesianos y a la forma de los panales de las abejas. Todo ello iba a parar a la

idea de *"arquitectura viviente"*, analogía biológica según la cual todo elemento y todo detalle tiene la forma propia y precisa que exige su cometido, su función. Había más cosas aún, como la armonía entre el lugar y el cliente, el uso de los materiales propios del sitio y el enraizamiento físico con él, o la necesaria individualidad de toda cosa proyectada o creada.

Pero quedémonos sólo con dos cuestiones, el entendimiento de las geometrías no cartesianas como propias de la *"arquitectura viviente"*, y la idea de la intensa relación entre estructura y forma: su identificación, como en el árbol, y la observación, cuando menos, de que los animales tienen un esqueleto —una estructura resistente— compuesto por huesos que están a la escala

JØRN UTZON

ORIGIN AND DESTINY OF LATE ORGANICISM

1. In the beginning, there was Wright.

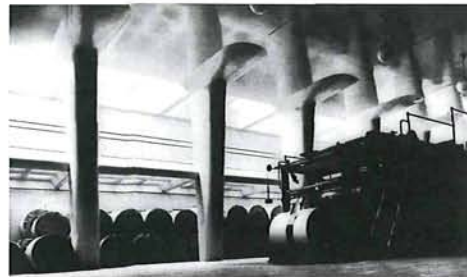
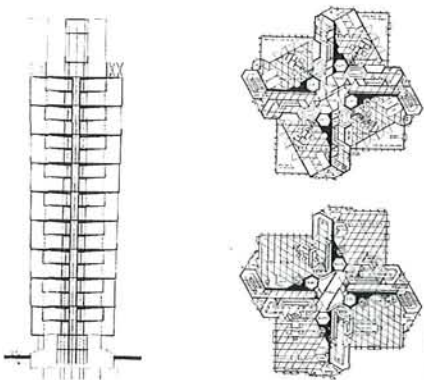
It could be said of Organicism, in as much as it is an ideology, that it began with Sullivan's famous phrase: *"the form follows from the function"*, but that, architectonically —and despite its floral decorations, it did not begin until the works of Wright that came after the *Prairie Houses*. Peter Collins noticed that for Wright the concept of *organic architecture* had many different meanings. He pointed out the assimilation of the forms of trees, which were identified with its structure, and also that of the bones of the skeletons of animals, as long as they displayed a scale appropriate to their size. In addition he pointed out the reference to non-Cartesian crystallographic systems and the forms of honeycombs of beehives. All of this would result in the idea of *'living architecture'*, a biological analogy according to which every element or detail has the precise and correct form demanded by its role, its function. There were yet more features, such as the harmony between the place and the client, the use of materials that were appropriate to the site and the physical rooting of the work in it, or the necessary individuality of everything that is projected or created.

We shall concentrate on just two points, the understanding of non-Cartesian geometries as a part of *'living architecture'*, and the idea of the intense relationship between structure and form: its identification, as with the trees, and also the observation —at minimum, that animals have a skeleton, —a resistant structure, composed of bones that are of the correct scale for their size. This is, if not its identity, a perfect coherence between form and structure.

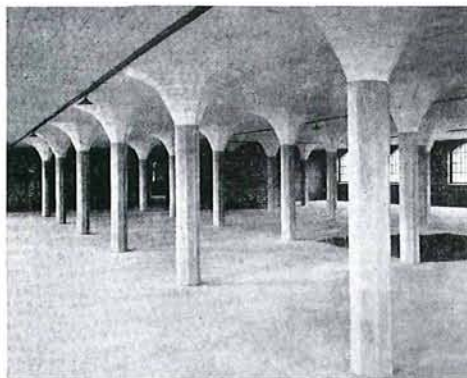
These premises were basic to the development of an important part of the second phase of Wright's career, after having very directly influenced Dutch architecture, he set out to confront European rationalism head on, one could almost say to confront Le Corbusier himself, or at least that was his intention. In this effort he produced two masterworks, the Tower of Saint Mark (1929, constructed as offices in 1955 with the name Price Tower), and the building for the Johnson Company (Wisconsin, 1931-9).

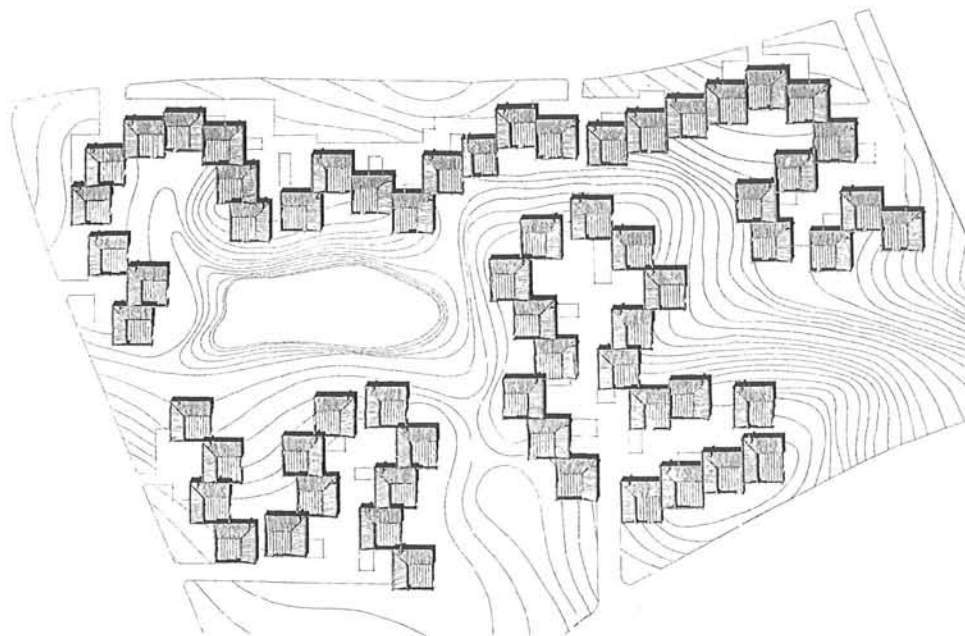
For the Wright of those times, structure and form ought to be extraordinarily coherent, and if possible, should manage to identify itself. In the Saint Mark's Tower the structure was tree-like, although in a simple tribute to stability it had four trunks, all of them extended outwards to become the only vertical weight-bearing elements. The floors extended outwards, some less than others, with a cantilever section, rather like branches. There is no complete identity shared by the structure and the form, however they are very close to each other. It resembles a tree, and clearly has the characteristics of an animal's skeleton in as much as the size of the large weight-bearing pieces coincides with that of the tower, and it is not just a collection of small pieces, as happens in conventional towers.

The offices of the Johnson factory are characterised by a large main hall, made using the famous large supports in the shape of a slender mushroom. In this case the structure does take on the form of a tree



A LA IZQUIERDA, SECCIÓN Y PLANTAS DE LA TORRE DE SAINT MARK, DE WRIGHT. A LA DERECHA, ROTATIVAS DEL PERIODICO TURJUN SANOMAT EN TURKU, DE AALTO. ABAJO, A LA IZQUIERDA, OFICINAS DE LA FABRICA JOHNSON, DE WRIGHT. ABAJO, A LA DERECHA, NAVE DE MAILLART.





que corresponde a su tamaño; esto es, si no identidad, perfecta coherencia entre forma y estructura.

Estas premisas fueron básicas para el desarrollo de una importante parte de la segunda etapa de la carrera de Wright, cuando después de haber influido muy directamente en la arquitectura holandesa se propuso competir de modo frontal con el racionalismo europeo –casi se diría, que con Le Corbusier mismo, o, al menos, ése fue sin duda su celo–, produciendo en este empeño dos obras maestras, la torre de Saint Mark (1929, construida para oficinas en 1955 con el nombre de Torre Price) y el edificio para la empresa Johnson (Wisconsin, 1931-39).

Para el Wright de aquellos momentos, la estructura y la forma deberían ser extraordinariamente coherentes y, si era posible, llegar a identificarse. En la torre de Saint Mark, la estructura tiende a ser arbórea, aunque en sensato tributo a la estabilidad tenga cuatro troncos, todos ellos extendidos hacia fuera para constituir los únicos elementos portantes verticales. Los pisos se extienden hacia afuera, unos más cortos que otros, con sección de voladizo, y, así, al modo de ramas. No hay entre forma y estructura una completa identidad, pero sí una extrema cercanía. Se aproxima así al árbol y tiene, plenamen-

te, las características de los esqueletos de los animales en tanto que el tamaño de las grandes piezas portantes coincide con el de la torre y no es una sumatoria de estructuras pequeñas, tal y como ocurría en las torres convencionales.

Las oficinas de la fábrica Johnson se caracterizaron por una gran sala principal realizada con el empleo de los famosos grandes soportes en forma de esbelto hongo. En este caso sí que la estructura se asimila con gran exactitud a un árbol, de único tronco y voladizo superior. La sala es un bosque de árboles iguales e independientes, que dejan entrar la luz entre sí, aunque la prudencia técnica de Wright, formado como ingeniero, uniera sus ramas de forma poco visible. El resultado es una sala hipóstila de una calidad espacial difícilmente igualable y donde la imagen boscosa, tan velada por constituir una ilusión conceptual y figurativa como evidente por su fuerza plástica, construyó una singular obra maestra en la que los ideales orgánicos, opuestos al racionalismo, se manifestaron con especial intensidad.

Pero es preciso reconocer que la idea de la columna fungiforme no era original. El ingeniero francés Maillart la había hecho mucho antes (en 1910), en salas industriales, con la misma intención de *planta libre*, si bien mucho más

EN LA PÁGINA ANTERIOR, SECCIÓN DE LA IGLESIA DE BAGSVAERD, DE UTZON. EN ESTA PÁGINA, ARRIBA, PLANTA GENERAL DE LAS CASAS KINGO, DE UTZON. ABAJO, FOTO Y DIBUJO DE SANTA MARIA DE RONCHAMP, DE LE CORBUSIER.

with a high degree of accuracy, just one trunk and an upper cantilever. The hall is a wood of trees, all equal but independent, which allow the light to enter between them, although the technical prudence of Wright, -trained as an engineer, made it possible to join the branches in a way that is not particularly visible. The result is a hypostilic hall with a special quality that is difficult to equal and where the wooded image, so veiled because it constitutes a conceptual and figurative illusion is obvious because of its artistic force, he constructed a singular masterpiece in which the organic ideals, opposed to rationalism, are manifested with a special intensity.

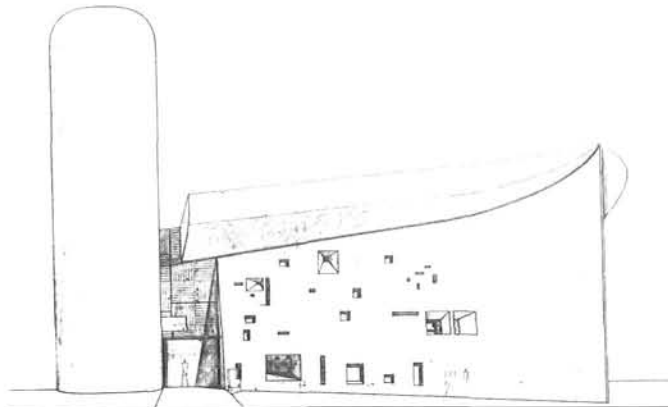
However, it is necessary to recognise that the idea of the mushroom-shaped column was not an original idea. The French engineer Maillart had done it long before (in 1910), in factory buildings, with the same intention of *open plan*, even if it was much more reasonable, and with an exclusively mechanical or practical conception. Furthermore, Alvar Aalto, just before Wright, had employed mushroom-shaped columns in the warehouse of the newspaper Turku (1928), also to achieve an open plan effect, but with a rather more instrumental sense of the structure, it had to serve a formal purpose of another type. Wright identified the structure and the form, as did Maillart –an engineering thought, but sublimated his intentions in the way we have noted, transcending the limited and somewhat naïve version by the Frenchman.

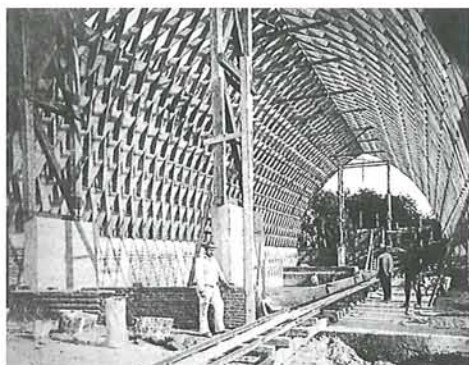
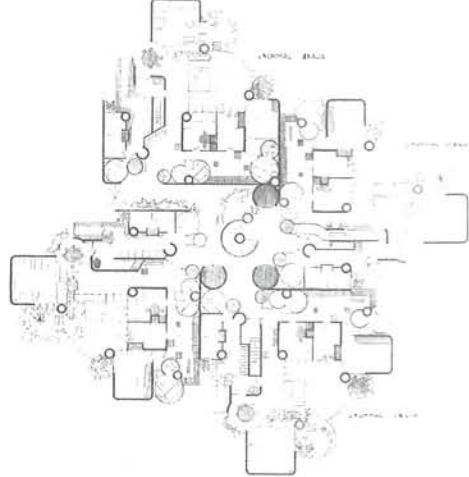
In a later work, such as the Guggenheim Museum in New York (1946-59), the American inventor of organicism continued identifying form and structure, this time separate from arboreal analogies, but in a very complete way. Nevertheless, with the museum a route of formal liberty of imprecise limits was begun, which announced the decadence of some of his works of old age.

2. The practice of formal liberty through reinforced concrete was going to have a certain fertility, as we well know. Even the work of Le Corbusier after the Second World War had been sensitive to such a change, as is displayed by the works of the chapel of Notre-Dame du Ronchamp (1950-55), the Legislative Assembly and the High Court of the new city of Chandigarh (1956).

A large part of the work of Eero Saarinen, -the son of Eliel, was related to the work of Wright. Saarinen was an extremely eclectic architect, works such as the Hockey Ring at the University of Yale (New Haven, 1956-9), Foster Dulles airport in Virginia (1958-62), and above all the famous TWA terminal at JFK airport in New York (1956-62).

Saarinen had studied architecture at Yale and sculpture in Paris, and if the 'Wrightian' idea of identity between form and structure was obvious in the works mentioned, an extreme artistic sense had substituted the accentuated *spirit of geometry* of the master. In American architecture one can also mention the works of Paul Rudolph, the garage in New Haven (1959). In Spanish architecture we should not forget the Torres Blancas by Francisco Javier Saenz de Oiza, in





moderadas y con una idea exclusivamente mecánica o práctica. Y Alvar Aalto, justamente antes que Wright, había realizado las columnas fungiformes del depósito del periódico de Turku (1928), también para conseguir la planta libre, pero con un sentido algo más instrumental de la estructura, al servicio de intenciones formales de otro tipo.

Wright identificó la estructura y la forma, como Maillart –un pensamiento ingenieril, en definitiva–, pero sublimó sus intenciones en el modo en que hemos visto, trascendiendo la limitada y algo ingenua versión del francés.

En una obra posterior, como fue la del Museo Guggenheim de Nueva York (1946-59), el inventor americano del organicismo siguió identificando forma y estructura, esta vez lejos de analogías arbóreas, pero de un modo muy completo. No obstante, en el museo se inició un camino de libertad formal de límites imprecisos que anunciaba la decadencia de algunas de sus obras de ancianidad.

3. La práctica de la libertad formal mediante el hormigón armado iba a tener una cierta fertilidad, como bien sabemos. Incluso la obra de Le Corbusier después de la segunda guerra mundial había sido sensible a un camino semejante, como demostrarían las obras de la capilla de Notre-Dame-du-Haut en Ronchamp (1950-55) la Asamblea Legislativa y del Tribunal Supremo de la nueva ciudad de Chandigarh (1956).

Relacionado con la obra de Wright fue una buena parte del trabajo de Eero Saarinen, hijo de Eliel, un arquitecto extremadamente ecléctico, tales como el Hockey Ring en la Universidad de Yale (New Haven, 1956-59), el aeropuerto Foster Dulles en Virginia (1958-62), y, sobre todo, la muy famosa Terminal de la TWA en el aeropuerto de Kennedy de Nueva York (1956-62).

Eero Saarinen había estudiado arquitectura en Yale y escultura en París, y si el ideal wrightiano de identidad entre forma y estructura quedó patente en las obras citadas, un sentido plastista extremado había sustituido al acentuado *esprit de geometrie* propio del maestro. En la arquitectura estadounidense puede citarse también la obra de Paul Rudolph del garaje en New Haven (1959). En la española no ha de olvidarse el edificio Torres Blancas de Francisco Javier Sáenz de Oiza, en Madrid (1962-67), obra maestra del organicismo tardío, con notables deudas de Wright, pero también de Le Corbusier, y cuya exacerbación formal es necesario relacionar con las obras anteriores, e igualmente con el éxito alcanzado por el proyecto para el concurso de la Ópera de Sydney, de Jørn Utzon (1956). Es bien conocido como fue precisamente Saarinen, un finlandés interesado lógicamente en el organicismo escandinavo, quien

EN ESTA PÁGINA, DE ARRIBA ABAJO, PLANTA DEL EDIFICIO TORRES BLANCAS EN MADRID, DE SÁENZ DE OIZA. GRANJA GARKAU DE HÄRING. IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA EN NEU-ULM, DE BÖHM, TERMINAL DE LA TWA EN N.Y. EN LA PÁGINA SIGUIENTE, HOCKEY RING EN YALE, DE SAARINEN, SECCIÓN DE LA STERNKIRCHE, DE BARTNING Y PLANTA DEL AYUNTAMIENTO DE SÄYNÄTSÄLO, DE AALTO.

Madrid (1962-7), the masterpiece of late organicism, notably indebted to Wright, but also to Le Corbusier, the formal exacerbation of which must be related to previous works, and likewise to the success achieved by the project for the competition for the Sydney Opera House, by Jørn Utzon (1956). It is well known that it was precisely Eero Saarinen, a Finn who was logically interested in Scandinavian organicism, who imposed his criteria so that Utzon's project won, thus elevating his fellow Scandinavian to international fame. With the triumph of the free form created with reinforced concrete, it could be said that a form of architecture by engineers and sculptors was established, even though this was not exactly the case with Utzon. Some engineers who practice architecture tend to look down on the syntactic and Cartesian condition that is appropriate to architects, and equipped with their technical competence, they often resort to the practice of free form, and therefore, to a realm which is more sculptural than architectonic. However we shall leave these considerations to look at a different aspect of the subject we are dealing with.

3. For our intended purposes, it is also useful to remember German Expressionism as an important modern alternative to rationalism, in part for its own sake and partly because it is also another of the origins of organicism, this time the European version. It was Hugo Häring, a colleague and friend of Mies van der Rohe and the teacher of Hans Scharoun, who began the organicist expressionism, reflecting and working on a particular sense of form, one that was fractured and complex, that expressed its functions and was lacking a formal or geometric system. He did not do many works, but his attitude and his research had a big influence on the work of Scharoun.

Häring's struggle against rationalism, -also that of the Expressionists, in general can be interpreted, without too much license, as just one more episode –the final one, in the opposition between *Gothic* and *Classicism*. Figuratively we can see it manifested even in the Garkau farm (1924), done by Häring. But this is not an isolated example, if we inspect concrete constructions more closely we can go back to certain German religious architecture; the evocation of the gothic being more logical in these, -at least from the point of view of their character; meaning certain works by Dominikus Böhm, such as the church of St. John the Baptist in Neu-Ulm (1926) and that of Maiz-Bischofseim (1926), or Otto Bartning's project for the Schnitt Sterkliche (1922). Additionally returning to Böhm, even though it was built in brick, it is also interesting to remember the church of St. Engelbert in Köln-Riehl (1930). All of these cases assume an explicit shift towards the Gothic which must be considered to be typical of expressionism, and which on the majority of occasions implies a direct opposition to both the academic tradition and to its direct descendant, rationalism.

The latter won the battle against expressionism before the Nazi regime did, as Professor Gustavo Klaus Koenig pointed out, and expressionism only remained, in theoretical form, in the minds of Häring, and above all of Hans Scharoun, who revitalised it, and practised it with brilliance after the Second World War. Scharoun built the Philharmonic Hall in Berlin (1956-63), the great lay cathedral that Bruno Taut had dreamed of. It is true that the dates of this work are very close to those of the Sydney Opera House, by Utzon, and that their methods differed widely. Personally, however, I believe that in Sydney Utzon was not only influenced by American and Nordic organicism, but also by Expressionism and in all probability by the attitude, even if not by the works, of Hans Scharoun. An attitude that is much more extreme than that of Aalto.

4. Alvar Aalto contributed to the Nordic nostalgia for the Mediterranean and thus to the latin myth of Classicism. He resorted to this myth in the obviously modern phase of his career, in as much as it relates to the House with Patio; a modern version of the same thing he tried out in the Villa Mairea (1937-8), a very complex house, but one whose organisational structure can clearly be seen to be a building around a patio, even if an open one, according to an idea that can be traced back to antiquity itself. But one which, in the modern sense, originates in Le Corbusier's Immeubles Villas or even the Villa Savoye itself. Organicism showed variety and amongst its various manifestations can be distinguished the more moderate, rather than practical, versions of the classical latin tradition. Showing greater figurative clarity than the Villa Mairea, we should remember the important, well-

impuso su criterio para que venciera la propuesta de Utzon, otro nórdico, elevándolo con ello a la fama internacional.

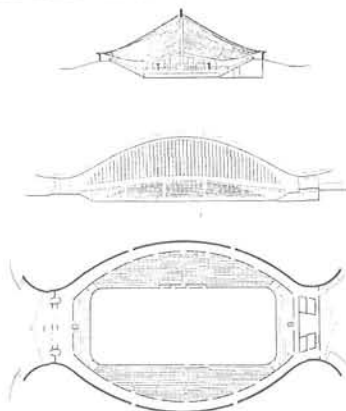
Con el triunfo de la forma libre mediante el hormigón armado puede decirse que se consagra una arquitectura de ingenieros y de escultores, aunque no fuera precisamente éste el caso de Utzon.

Algunos ingenieros que hacen arquitectura tienden a despreciar la condición sintáctica y cartesiana propia de los arquitectos y, provistos de su competencia técnica, acuden con frecuencia a la práctica de la forma libre y, así, a un mundo más escultórico que propiamente arquitectónico.

Pero dejemos estas consideraciones para introducir un aspecto distinto del tema que se trata.

4. Pues, para los fines que nos mueven, conviene recordar también al expresionismo alemán como una importante alternativa moderna al racionalismo, y tanto por sí mismo y por esta razón como por ser otro de los orígenes del organicismo, esta vez europeo. Fue Hugo Häring, compañero y amigo de Mies van der Rohe y maestro de Hans Scharoun, quien inició un expresionismo organicista, reflexionando y trabajando sobre un especial sentido de la forma, fracturada y compleja, expresiva de sus funciones y desprovista de un sistema formal o geométrico. Tuvo poca obra, pero su actitud y sus investigaciones tuvieron mucha influencia en el trabajo de Scharoun.

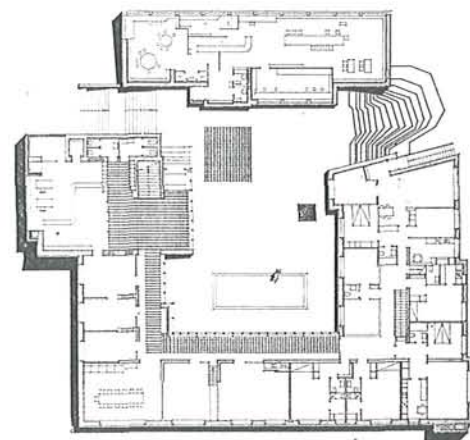
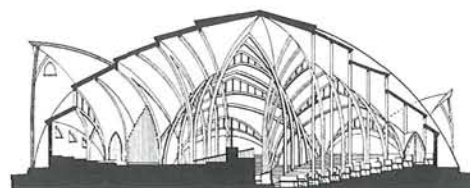
La lucha de Häring contra el racionalismo –y la de los expresionistas, en general– puede interpretarse, sin demasiadas licencias, como un episodio más, el último, de la oposición entre *goticismo* y *clasicismo*. Figurativamente podemos verlo representado incluso en la granja Garkau (1924) que realizó Häring. Pero no es un ejemplo aislado, pues si nos acercamos a la construcción en hormigón pueden recordarse algunas arquitecturas religiosas alemanas –la evocación del gótico en éstas era más lógica, al menos desde el punto de vista del carácter–, como son algunas obras de Dominikus Böhm, tales como la iglesia de San Juan Bautista en Neu-Ulm (1926) y la de Mainz-Bischofsheim (1926), o el proyecto de Otto Barning de la Sternkirche (1922). Volviendo a Böhm, y aunque fuera construida en ladrillo, es interesante recordar también la iglesia de St. Engelbert, en Köln-Riehl (1930). Todos estos casos suponen un explícito acercamiento al gótico que ha de considerarse propio del expresionismo y que las más de las veces suponía una oposición directa tanto a la tradición académica como a su heredero directo, el racionalismo. Pero éste último venció al expresionismo antes de que el régimen nazi lo hiciera –como recordaba el profesor Gustav Klaus Koenig– y éste sólo permaneció, *in vitro*,



en la cabeza de Häring, y, sobre todo, en la de Hans Scharoun, que lo recuperó y practicó brillantemente después de la segunda guerra mundial. Scharoun construyó con la Filarmónica de Berlín (1956-63) la gran catedral laica que Bruno Taut había soñado. Y cierto es que las fechas de esta realización se aproximan mucho a las de la Ópera de Sydney, de Utzon, y que sus maneras son muy diversas. Tiendo a pensar, sin embargo, que Utzon en Sydney estuvo influido no sólo por el organicismo estadounidense y por el nórdico; también por el expresionismo y, probablemente, si no por la obra, sí por la actitud de Hans Scharoun, mucho más exacerbada que la de Aalto.

5. Alvar Aalto participaba de la nostalgia nórdica del mediterráneo y, así, del mito latino del clasicismo. En su etapa ya plenamente moderna acudió a ese mito, al menos en lo que hace a la casa patio, esto es, a una versión moderna de la misma que ensayó por primera vez en Villa Mairea (1937-38), una casa muy compleja, pero cuya estructura organizativa puede reconocerse con mucha claridad como una edificación en torno a un patio, si bien abierto, y según una idea que puede rastrearse desde la antigüedad misma, pero que, modernamente, es preciso arrancar de Le Corbusier en las unidades de los Inmuebles Villas o en la propia Villa Savoie.

Pues el organicismo fue plural y entre sus diversas manifestaciones puede distinguirse la más moderada que practicó versiones modernas de la tradición clásica latina. Con más claridad figurativa que en Villa Mairea, recordemos los importantísimos y conocidos casos del Ayuntamiento de Säynätsalo (1949-52), un palacete oficial en torno a un patio, y de su casa

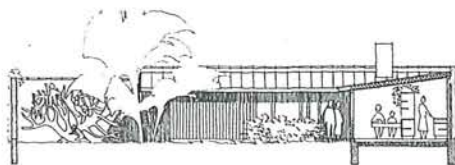


known cases of the Town Hall in Säynätsalo (1949-52), -an official mansion around a patio, and his house on the island of Muuratsalo (1953), -a small, L-shaped, domestic building with a walled-in patio, as if it was a modest Roman house, although one without a portico.

Amongst the Scandinavian architects, the Dane Jacobsen also made several ventures into the Patio House. One of them was from the housing development for the Interbau exhibition in the Hansaviertel in Berlin (1955-7), another was the Jürgensen House (1956, Vedbaek, Copenhagen). The former is a line of attractive houses, with patios enclosed by three constructed volumes and the wall of the adjoining house, the latter is a single house with a patio that is open on one side.

However, it was his fellow Dane Jörn Utzon who emphasized to the greatest degree the modern versions of the house around a patio. Perhaps his work in Aalto's studio, although only a short period very early in his career (1946), is not just coincidental in this respect. Utzon's organicism was quite varied, -he travelled to the U.S.A. to see the works of Wright, and it began with models for low-cost housing for Skane (1954) which was projected for a competition in which it won first prize, and although it was never built, it was the basis for later, well-known, works. It generated the Kingo housing complex (1956-60, Helsingør), and also the one at Fredensborg (1962-3). Both the competition models and the later housing developments are composed of L-shaped houses, in this sense they are modern, but the complete enclosing of their patios with a wall, the single floor, and the visible construction in brick and tile, as well as their roofs with *impluvium* towards the patio, gave them an attractive foreign flavour, a modern version of antiquity, although their disordered, 'colourful', rustic, open condition sets them apart completely from the ancient versions which were compact, enclosed, and urban. The houses are well-known, and for that reason it is not necessary to keep pointing it out; but, please allow me to say that I consider these models and developments to be masterpieces of this type, and of moderate or traditionalist organicism, they are worthy of the epithet.

Utzon also did a single patio house of large program, the Herneryd Villa, at Helsingborg, in Sweden (1962), and although it stands alone its layout is relatively faithful to the ancient system. It is also made of one single floor and has sufficient program to completely surround the patio in its centre. The circulation is by corridors open to the patio, like cloisters; the one at the entrance is wider, and has a certain capacity for use other than mere transit, being beside the hall and the access doors. It employs the classical manner rather than the academic, which would have positioned it in the centre. One of the routes of circulation merges into a large room, which is therefore doubled and opens up to the outside and to the patio. The roof drains towards the patio forming an *impluvium*. Amongst all the known ones this, to my way of thinking is the one that is closest to the ancient system.



EN ESTA PÁGINA, INTERIOR DE LA ÓPERA DE SIDNEY, SECCIÓN Y PATIO DE UNA DE LAS CASAS KINGO. EN LA PÁGINA SIGUIENTE, VISTA AÉREA Y PLANTA DE LA CASA HERNERYD, EN HELSINBORG, SUECIA Y VISTAS EXTERIOR E INTERIOR DE LA IGLESIA DE BAGSVAERD, TODOS ELLOS DE UTZON.

6. The Sydney Opera House (1956, 1957-73) is a controversial work, as severely criticised as it is fervently admired. In it Utzon departed from the moderate organicism which we have looked at previously to employ an ambitious and exaggerated manner which emulated the early work of Wright, and that of Saarinen, continuing to some extent the expressionism with gothic bad habits, and presenting a project which after its triumph had an enormous impact. The competition, held immediately after his work on the patio houses of Skane and just before the Kingo houses, was understood to be a great masterpiece of modern architecture, which no doubt it was, but it was basically a *swansong* and not the opening of a new path. There was a massive amount of dazzle to the Sydney of Utzon whilst the project was being built, with many publications about it, and even Sigfried Gideon included it in a new version, the final one, of 'Space, time and architecture', thus significantly closing the modern movement. It was no surprise that in its day the project for the Sydney Opera house should dazzle so many. Firstly, there was the enormous attraction of its main plan. Drawn in shade with pencil, *a la Aalto*, the large platform with ascending steps which ended with the amphitheatres of the two halls, oblique and linked to each other, transmits its form with so much force that this appeared to exist prior to its construction.

The persuasiveness of the drawing shows both what can be interpreted as a regeneration of modern architecture and, simultaneously, the intensity of ancestral architecture such as that of the Pre-Columbian American cultures. On the other hand, the drawings of the sections show the vaults of the roofs like graceful floating sails, almost defying the force of gravity. It seemed that the visitor would ascend by the platform and shelter directly below the vaults with nothing more than lobbies and auditoriums in their way. The roofs, in an exaggerated sculptural effect, are intersections of spherical caps which give the work a gothic taste, and relate it to the church projected by Otto Bartning in 1922. In reality the construction was far more difficult. Compared to what might have been in relation to technical reference and constructive rationality the gothic echoes, perhaps risky as they were, vanished. Utzon had to hand it over to the British engineering group Ove Arup, with whom he did not have the best of understandings. The structural demands significantly modified the original idea, and the controversy was born. The Spanish view on this was presented in the pages of the magazine 'Architecture', with a fiery attack by Felix Candela and a passionate defence by Rafael Moneo, who had worked with Utzon during the development of the project. The work dragged on until 1973, which means that these days it still has a great impact. It represents the paradigm of the definitive surpassing of those principles which can strictly speaking be defined as modern. It is a point of no return in which organicism and rationalism lost their ties and declared themselves to be resolutely opposed.



en la isla de Muuratsalo (1953), una pequeña edificación doméstica en forma de L, con un patio cerrado por muros, tal y como si se tratara de una modesta casa romana, aunque sin galería porticada.

Entre los arquitectos nórdicos, el danés Jacobsen tuvo también algunas incursiones en la casa patio. Una de ellas fue el grupo de viviendas para la exposición Interbau en el Hansaviertel de Berlín (1955-57) y otra la casa Jürgensen (1956, Vedbaek, Copenhagen). La primera es una hilera de viviendas de atractiva disposición, con patio cerrado por tres cuerpos edificados y por la pared de la casa contigua y la segunda es una casa aislada con patio abierto en uno de sus lados.

Pero fue el también danés Jörn Utzon quien insistió en mayor medida en las versiones modernas de la casa en torno a un patio. Quizá su trabajo en el estudio de Aalto, aunque fuera una corta y temprana temporada (1946), no pueda tenerse como casual en este aspecto. El organicismo de Utzon —que viajó a Estados Unidos para conocer la obra de Wright— fue bastante variado, y se inició con los modelos de casas de bajo coste para Skane (1954) que proyectó para un concurso en el que obtuvo el primer premio, y aunque nunca se realizaron constituyeron la base de conocidas actuaciones posteriores. Generaron los conjuntos de las casas Kingo (1956-60, Helsingor), y el de Fredensborg (1962-63). Tanto los modelos del concurso como los de las urbanizaciones posteriores son casas en forma de L, y en este sentido modernas, pero el cierre completo de sus patios con tapias, su planta única, su construcción en ladrillo visto y teja y sus cubiertas como *impluvium* hacia el patio, les dieron un atractivo sabor tradicional, una versión moderna de la antigüedad, si bien la condición desordenada, pintoresca, campesina y abierta de los conjuntos los hace separarse por completo de lo que fueron los urbanos, cerrados y compactos conjuntos antiguos. Las casas son bien conocidas de todos, por lo que no es necesario insistir; pero permítaseme decir

que considero que estos modelos y estos conjuntos son las obras maestras de este tipo y del organicismo moderado o *tradicionalista*, valga el calificativo.

Utzon realizó también una casa patio aislada y de gran programa, la villa Herneryd, en Helsingborg, Suecia (1962), y aunque es aislada su trazado es bastante fiel al sistema antiguo. Consta también de una sola planta y está dotada de un programa suficiente para rodear por completo el patio que tiene en su centro. Las circulaciones son pasillos abiertos al patio, esto es, galerías claustrales; una de ellas, la de entrada, es más ancha y, así, con cierta capacidad de uso que no sea tan sólo el tránsito, coincidiendo con el vestíbulo y las puertas de acceso. Es decir, al modo clásico, y no al académico, que la hubiera dispuesto centrada. Una de las circulaciones está absorbida por la estancia, que es así doble y se abre hacia fuera y hacia el patio. La cubierta vierte las aguas al patio formado un *impluvium*. De entre las conocidas, es ésta, a mi entender, la casa patio moderna más fiel al sistema antiguo.

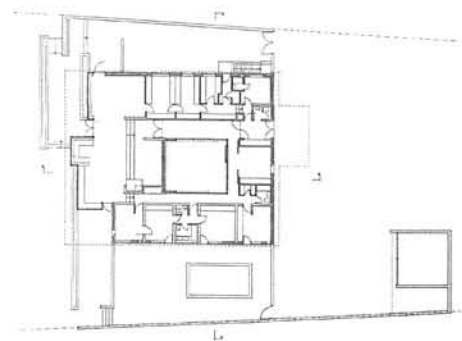
6. El edificio de la Ópera de Sydney (1956, 1957-73) es una obra controvertida, tan duramente atacada como fervientemente admirada. En ella Utzon se apartó del organicismo moderado que hemos examinado anteriormente para ejercer una manera ambiciosa y exacerbada, que emulaba la obra del Wright anciano, y la de Saarinen, continuando en alguna medida el expresionismo con resabios goticistas, y presentando un proyecto que, después del triunfo, tuvo un inmenso impacto. El concurso, realizado inmediatamente después del de las casas patio de Skane y justo antes de las casas Kingo, se entendió como una gran obra maestra de la arquitectura moderna, y aunque sin duda lo era, se trataba sobre todo de un *canto de cisne* y no de un camino de apertura de nuevas vías. Hubo un inmenso deslumbramiento con el Sydney de Utzon mientras su proyecto se desarrollaba y se publicaba repetidamente, y hasta Sigfried Gideon le incluyó en una nueva versión, la últi-

ma, del *Espacio, tiempo y arquitectura*, cerrando así, significativamente, el movimiento moderno.

Que, en aquellos momentos, el proyecto de la Ópera de Sydney encandilara muchas conciencias no resulta sorprendente. En primer lugar, estaba el inmenso atractivo de su planta principal. Dibujada a lápiz y con sombras, al modo de Aalto, la gran plataforma con escalinatas ascendentes que acaba en los dos anfiteatros de las salas, oblicuas y enlazadas entre sí, transmitía con tanta fuerza su forma que ésta parecía existir ya antes de su realización. La persuasión del dibujo mostraba lo que podía entenderse como una regeneración de la arquitectura moderna y, simultáneamente, la intensidad de arquitecturas ancestrales como las de las culturas americanas precolombinas. De otro lado, los dibujos de las secciones prometían las bóvedas de las cubiertas al modo de aiosas velas flotantes, casi indiferentes a la fuerza de la gravedad. Parecería que el visitante iba a ascender por la plataforma y cobijarse directamente bajo las bóvedas sin que ninguna otra cosa que no fueran vestíbulos y auditorios estorbara su acción. Las cubiertas, en exacerbado juego escultórico, son intersecciones de casquetes esféricos que dan a la obra el aroma gótico y la relacionan con el citado proyecto de iglesia de Otto Barning de 1922.

Pero la realidad de la construcción fue más dura. El recuerdo gótico, quizá azaroso, se desvaneció en lo que de alusión técnica y racionalidad constructiva pudiera haber sugerido. Utzon tuvo que entregarse a la casa británica de ingeniería de Ove Arup, con quien no se entendió del todo bien; las exigencias estructurales modificaron sensiblemente lo esperado y la polémica estaba servida. El reflejo español de ésta se manifestó en las páginas de la revista *"Arquitectura"*, con un encendido ataque de Félix Candela y una apasionada defensa de Rafael Moneo, que había trabajado con Utzon en el desarrollo del proyecto.

La obra se dilató hasta 1973, lo que hizo que su impacto continuara vigente y que representara el paradigma de la superación definitiva de los principios propiamente modernos: de un punto sin retorno en el que organicismo y racionalismo perdían sus antiguas ligaduras y se proclamaban como tendencias decididamente opuestas. Pero si la Ópera de Sydney podía entenderse entonces como la arquitectura más avanzada, lo que sin duda era, preciso es reconocer que se trata-



ba también de un singular *neoexpresionismo* que no señalaba exactamente un nuevo camino y que contribuyó en buena medida a enriquecer el clima especialmente confuso en que la modernidad estaba sumida en aquellos años, contaminada por la presencia de tendencias muy dispares y encontradas, por muchas ideologías radicales, algunas de ellas antiarquitectónicas, y por exacerbadas opiniones apocalípticas.

El goticismo del edificio era sólo figurativo, un problema de mera forma, pues suponía en realidad la ruptura de la relación entre ésta y la estructura; esto es, la desaparición absoluta del ideal wrightiano. El arquitecto ingeniero, capaz de concebir obras de intensa riqueza formal en la explotación imaginativa de su comportamiento mecánico, había sido sustituido, a su pesar, por el arquitecto escultor, incapaz de llevar a cabo su plástica voluntad y que ha de entregarse a un ingeniero propiamente dicho, especialista en construir cualquiera que sea el sueño del artista. La catedral laica ha olvidado los ideales góticos que, sin embargo, evoca con su imagen.

7. Pero, ¿se trataba de un final, de una vía sin salida, de un *canto de cisne*? Durante muchos, muchos años, puede decirse que, efectivamente, así fue. Pero, pasadas desde entonces tantas cosas, tal parece que la obra magna de Utzon, laceradamente situada entre el triunfo y el fracaso, fue la precursora de la libertad formal tenida como ideal absoluto, del *formalismo* que, con su ambigua carga, está siendo en definitiva el principio activo más intenso de la mayor parte de la



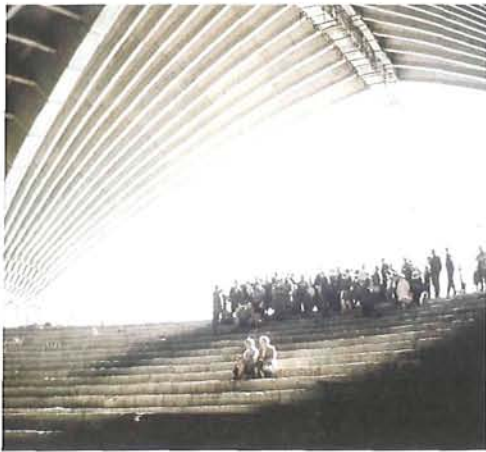
However, if the Sydney Opera House could at that time be perceived as the most advanced architecture, which without doubt it was, it is also necessary to recognise that we are talking about a one off work of *neoexpressionism* which did not exactly point to a new way, and which to a great extent contributed to straining the particularly confusing atmosphere in which modernity found itself at that time, contaminated by the presence of very different and conflicting tendencies, by many radical ideologies, -some of them anti-architectonic, also by exaggerated apocalyptic opinions.

The Gothic element of the building was merely figurative, a problem solely of form, in fact it meant the breaking of the relationship between form and structure; that means the complete disappearance of the Wrightian idea: the architect-engineer who was capable of conceiving works of an enormous formal richness in the imaginative working of their mechanical performance has been replaced, to their sorrow, by the sculptor architect, who is incapable of materialising their artistic will and has to hand it over to a real engineer, a specialist in building whatever architects dream up. The secular cathedral has forgotten the gothic ideals that, contradictorily, it evokes with its image.

7. However, are we talking of an end, a route that goes nowhere, -a swansong? For a great many years we could say that in effect this was true. But so much has happened since then, that it even appears that Utzon's masterpiece, scornfully placed between triumph and failure, was the forerunner of the formal liberty considered to be an absolute ideal, of the *formalism* which, with its ambiguous load, is definitively being the most intensely active principle of contemporary architecture, at least as far as that which triumphs in international circles is concerned. It could easily have resulted that the legacy of Utzon might alternatively have been that of his more moderate, and I would even dare to say, more skilled examples; that is to say his work on houses with patios, or the later work on the church at Bagsvaerd (1973-6). However the incredibly tense desire sensed by many to liberate themselves from the era of Venturi and Rossi, and above all from the so-called *postmodern*, meant that anything that recalled tradition, no matter how modernised and attractive it might be, would end up being thrown in the same rubbish bin as everything that thoroughly deserved to be thrown away.

Recovering modernity, -for some, and overcoming it -for others, became formal liberty and fantasy at any price. The principles of modern architecture, -all of the principles, were definitively shifted to one side, and a world full of all kinds of analogies lent itself to a form of

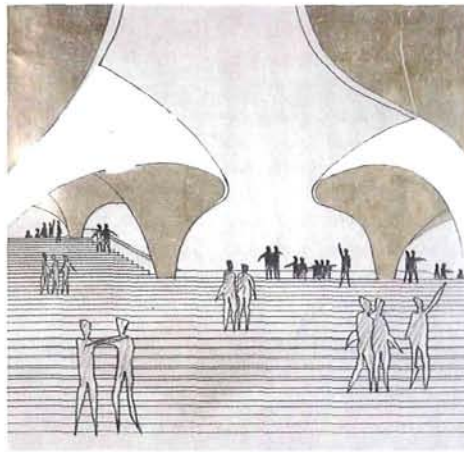




arquitectura contemporánea, al menos de aquella que triunfa en ámbitos internacionales.

Bien pudiera haber ocurrido que la herencia de Utzon hubiera sido también la de sus ejemplos más moderados y, me atrevería a decir, que cualificados; esto es, de trabajos como las casas patio, o como la posterior iglesia de Bagsvaerd (1973-76). Pero los intensísimos deseos que tantos sintieron de liberarse de la etapa de Robert Venturi y Aldo Rossi y, sobre todo, del llamado *posmoderno*, hizo que cualquier cosa que recordara a la tradición, por modernizada y atractiva que fuese, quedara echada en el mismo basureiro al que debía verterse los verdaderos desechos. Recuperar la modernidad, para unos, y superarla, para otros, fue libertad formal y fantasía al precio que hiciera falta. Los principios de las arquitecturas modernas – todos los principios – quedaron definitivamente al margen, y un mundo de analogías cualesquiera se puso al servicio de una exacerbación plástica sin límites, de la imagen entendida como el contenido único de la otrora disciplina.

El *posmoderno* más radical, aquél que quiso resucitar el clasicismo de manera grotesca y caricaturizada, significó el triunfo de una determi-



nada masa de usuarios, hartos de una arquitectura moderna que no podían entender ni apreciar. Pero el *neomoderno*, al derivar hacia el formalismo, no ha hecho otra cosa que consolidar de otro modo la victoria de los profanos. El cansancio del funcionalismo y de la sobriedad técnica ha expulsado al conocimiento especializado y a la mayor parte de las ricas tradiciones modernas para exigir el rendimiento de tributo al mundo de la apariencia y del espectáculo.

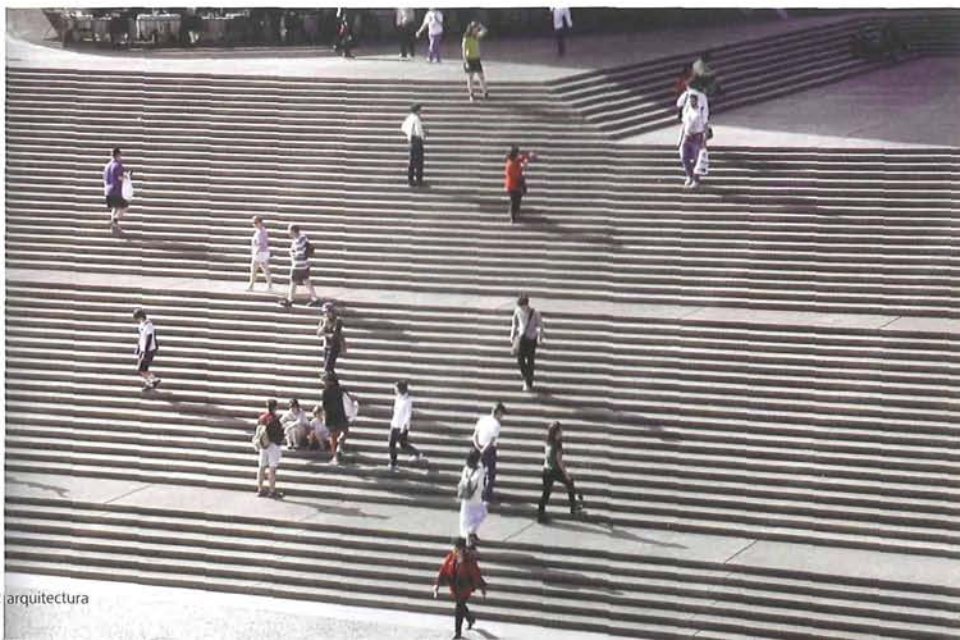
Los frutos, sin embargo, son diversos, como no podía ser de otro modo. Expondré cuatro, a mi modo de ver relacionados de modo distinto con el significado de la obra magna de Utzon. El mejor es el que lo sigue con más exactitud conceptual; esto es, quien entendió que la ligadura entre forma y estructura estaba definitivamente rota y que la forma libre podía volar sin límite en pos de fantasías figurativas, entre sublimes y humorísticas. Me refiero al gran arquitecto canadiense Frank O. Gehry, y quizá debamos situar el arquetipo en el edificio bilbaíno del Museo de la Fundación Guggenheim (1991-94), por ser la mejor, aunque podríamos hacerlo con muchas de sus obras de la última etapa. Gehry prescindió tanto del hormigón como de la ligadura entre forma y construcción a favor de un

EN ESTA PÁGINA, CROQUIS Y VISTA DE LOS FOYERES, ESCALINATA EXTERIOR Y VISTA DE LA OBRA DE LA OPERA DE SIDNEY, DE UTZON. EN LA PÁGINA SIGUIENTE, DE IZQUIERDA A DERECHA, PLANTA DE LA OPERA DE SIDNEY DE UTZON, SECCIÓN DE LA SAGRADA FAMILIA, DE GAUDI. ABAJO, DETALLE DE LA ESTACIÓN DE AUTOBUSES DEL CASAR DE CÁCERES, DE JUSTO GARCÍA RUBIO, SPRINGTECTURE H, DE SHUEI ENDO, AUDITORIO EN TENERIFE, DE CALATRAVA, INTERIOR DEL MUSEO GUGGENHEIM DE BILBAO, DE FRANK O. GEHRY.

unlimited artistic exaggeration, where the image would be considered as the only content of what had once been a discipline.

The most radical *postmodern*, that which aimed at reviving classicism in a gross and caricatured way, implied the triumph of a given number of users, fed up with a modern architecture that they could neither understand nor appreciate. However, the *neomodern* while drifting towards formalism, has done nothing other than consolidate the victory of the profane in a different way. The tiredness of functionalism and technical moderation has led to the expulsion of specialised knowledge and the majority of rich modern traditions, to demand tribute to the world of appearances and spectacles.

However, the results, as can only be expected, are varied. I will comment on four of them, each of which, to my mind, is related to the meaning of Utzon's masterpiece in a different way. The best of them is the one that follows it with the closest degree of conceptual accuracy; that is to say, the one which proved that the links between form and structure had definitively been broken and that the free form could fly without boundaries in search of figurative fantasies, between the sublime and the humorous. I am referring to the great Canadian architect Frank O. Gehry, perhaps we should say that his archetypal building is the Guggenheim Museum in Bilbao (1991-4), -because it is the best, although we could cite many of the works from his final phase.



Gehry did away with both concrete and the ties between form and construction in favour of a very obvious sculptural artistry, but he did follow the organic and expressionist tradition: - the path that Utzon had taken. So, this chosen route, does it lead somewhere other than just to a formal exacerbation, that is ever more pronounced? His subsequent works appeared to confirm this as he imitated himself. However we have to recognise the heights reached by Gehry and the fact that he managed to receive the positive accolades of both the greater part of the public and the critics.

The other is Calatrava who, as an engineer-sculptor with little of the architect, on the other hand wished to take up the then extinguished torch of the relationship between form and structure. In order to interpret him it will be useful to go back to the figure of Gaudí, a great *Gothicist*, architect, engineer, and sculptor, and his wonderful identity somewhere between construction and form, - Gaudí was of the same era as Wright, without needing to resort to expressionism, however he did resort to the Sydney Opera House by Utzon - a failure which Calatrava wished to avoid but also a brilliant fantasy which he wished to emulate and to continue, extending the line of Gaudí's worst work, such as the interior of the Sagrada Familia. Think of, for example the bridge in Sevilla, or the airport in Bilbao, both relatively acceptable products; or at a different level of quality, the gothic station in Lisbon, or the almost grotesque *neo-Sydney* auditorium in Tenerife, which were much more dubious products. In all of them technique and form show a coherence which is more involved in the appearance and the desire for the spectacular than with the strict reality. Their obvious success amongst politicians and the public was in contrast to the reception they got from professionals and critics.

Gehry's decision not to recover the the Wrightian ideal has, in the end, been more lucid than the intended restoration of Calatrava, which is full of ingenuity in its aim for quality, although it is also packed with craftiness in relation to other, more tangible, ends. The other two examples are not so well-known. The first is the Springteecture H (Sing-cho, Hyogo, 1998), by the Japanese Shuei Endo, which has cleverly been done in metal sheeting, thus avoiding complications in the construction. The second one is Spanish, the Bus Station in Casar de Cáceres, by Justo García Rubio, built in concrete, without giving up the complexity of the formwork, but on a sufficiently small scale that it can be done with surfaces. To my understanding, both cases are attractive and skilled, and doubtlessly they represent many other works, giving testimony to a certain degree of continuity in organicist artistry, although it is necessary to point out their lesser importance.

7. However, what is true is that the path to formal liberty, when exercised without the support of such extraordinary talent as that of a Gaudí or a Wright, -in as much as it refers to the dual condition of architect and engineer, or the talents of a Scharoun or Utzon, -in the more strictly architectonic sphere, is one of the most difficult routes in contemporary architecture. Ideologies and principles which are not strictly personal have, in the now undervalued modern tradition, lost the force they had while they were solid and fertile supports.

plasticismo escultórico del todo evidente, pero siguió la tradición orgánica y expresionista; esto es, el camino de Utzon. Ahora bien, la vía elegida ¿conduce hacia algún sitio que no sea la exacerbación formal cada vez más acusada? Sus obras posteriores así parecerían afirmarlo al trabajar sobre todo como manierista de sí mismo. No obstante, ha de reconocerse la altura de Gehry y el haber aunado el juicio positivo de gran parte del público y de la crítica.

El otro es Calatrava que, como ingeniero escultor -con muy poco de arquitecto- ha pretendido recoger, por el contrario, la ya apagada antorcha de la relación entre forma y estructura. Para interpretarle resulta útil volver hasta la figura de Gaudí, un gran *goticista*, arquitecto, ingeniero y escultor, y a su brillante identidad entre construcción y forma -Gaudí era de la edad de Wright-, sin necesidad de pasar por el expresionismo, pero sí por la Ópera de Sydney de Utzon, fracaso que Calatrava ha querido evitar y brillante fantasía que ha pretendido emular y proseguir, continuando la línea de las peores realizaciones de Gaudí, como es el interior de la Sagrada Familia. Piénsese, por ejemplo, en el puente de Sevilla, o en el aeropuerto de Bilbao, productos relativamente aceptables; o, en otro orden de calidad, en la gótica estación de Lisboa y en el casi grotesco *neo-Sidney* del auditorio de Tenerife, mucho más dudosos. En todos ellos técnica y forma exhiben una coherencia más volcada en la apariencia y en el gusto por la espectacularidad que en una realidad estricta.

Su pleno éxito entre políticos y público no ha sido acompañado por el de profesionales y críticos. Pues la renuncia de Gehry a recuperar el ideal wrightiano ha sido, al fin, más lúcida que la pretendida restauración de Calatrava, llena de ingenuidad en lo que al objetivo de la calidad significa, aunque repleta de picardía en lo que hace a otros fines más tangibles. Los otros dos ejemplos no son tan conocidos. El primero es el

Springteecture H (Sing-cho, Hyogo, 1998), del japonés Shuei Endo, que astutamente ha sido realizado con chapa metálica, evitando así complicaciones constructivas. El segundo es español, la estación de autobuses de Casar de Cáceres, de Justo García Rubio, realizado en hormigón, esto es, sin renunciar a la complejidad de los encofrados, pero a una escala suficientemente pequeña como para poder hacerlo con superficies. Ambos casos son, a mi entender, atractivos y cualificados y sin duda representan a otros muchos, testimoniando la cierta continuidad del organicismo plasticista, aunque sea preciso destacar también su menor importancia.

8. Pero lo cierto es que la vía de la libertad formal, ejercida sin el apoyo de talentos tan extraordinarios como los de Gaudí y Wright -en lo que hace a la doble condición de arquitectos e ingenieros-, o los de Scharoun y Utzon, en el plano más estrictamente arquitectónico, es uno de los caminos más difíciles de la arquitectura contemporánea. Pues ideologías y principios que no sean estrictamente personales han perdido la fuerza que como firmes y fértiles sopor-tes tuvieron en la ya poco estimada tradición moderna.

